

## PARA QUE IDADE É?

### O PAPEL DO DESTINATÁRIO NA DEFINIÇÃO DO ESTATUTO DA LITERATURA PARA CRIANÇAS

---

ANA SALDANHA

Muitas obras de ficção para crianças foram produzidas com uma criança particular em mente. Aquilino Ribeiro contou as aventuras da raposa pintalegreta, senhora de muita treta, ao seu filho Aníbal e, ao contá-las, como diz no prefácio, veio-lhe «a ideia de as escrever». O filho, além de inspirar a história, foi também seu colaborador <sup>(1)</sup>. Diz Aquilino no texto introdutório, dirigindo-se-lhe:

*As aventuras maravilhosas da Salta-Pocinhas — raposeta pintalegreta, senhora de muita treta — contei-tas, sentado tu nos meus joelhos. Contando-tas, veio-me ideia de as escrever. Além de inspirador, colaboraste com teus silêncios, perguntas e interrupções na frágil meada.*

Um outro exemplo que se pode citar é o das *Histórias Assim Mesmo*, de Rudyard Kipling. Como o próprio autor explica no prefácio, algumas das histórias (a da baleia, a do camelo e a do rinoceronte), foram contadas repetidas vezes à sua filha Effie, para a adormecer. Kipling tinha de as contar «assim mesmo», ou seja, não lhe era permitido introduzir alterações sem autorização da sua ouvinte, sob pena de a despertar. Antes da sua publicação em livro, o autor contou todas as histórias, várias vezes e em circunstâncias diversas, a uma audiência infan-

til constituída pelos seus outros filhos e crianças amigas, e da família. As sugestões dos ouvintes, quer em relação ao texto quer quanto às ilustrações (do próprio autor), foram incorporadas na versão final.

Mas talvez a criança mais famosa de toda a literatura para crianças seja Alice Liddell, a quem o reverendo Charles Dodgson começou a contar as aventuras de *Alice no País das Maravilhas* numa tarde de Julho de 1862 em que, com ela e as suas duas irmãs, foi passear de barco no Tamisa, perto de Oxford. É a esta excursão que Lewis Carroll se refere no poema a abrir a obra.

Não faltam exemplos de obras imaginadas, contadas e escritas especificamente para crianças; não faltam também objecções e críticas, quer explícitas quer indirectas, a uma literatura para crianças destinada exclusivamente a um público infantil. A afirmação de C. S. Lewis «Inclino-me para a regra segundo a qual uma história para crianças que apenas agrade a crianças é uma má história para crianças» <sup>(2)</sup> trai, de forma concisa, a ambiguidade com que se debate a literatura para crianças; uma ambiguidade que reside no facto de o destinatário privilegiado por ela parecer, simultaneamente, um dos principais entraves à sua legitimação literária. Basta que façamos a pergunta — Quantas obras destinadas exclusivamente a crianças ocupam um lugar no cânone literário? — para compreendermos, através da resposta, que esta preocupação é justificável.

É inegável que algumas das actuais obras-primas da literatura começaram por pertencer à categoria da literatura para crianças. *Alice* é mais uma vez exemplar. Inicialmente contada a crianças e para elas publicada, a obra de Lewis Carroll é geralmente considerada como um ponto de viragem na literatura para crianças, assinalando o momento em que o puro entretenimento, sem intenções moralizantes, passa a ocupar o lugar do didactismo, de cariz frequentemente religioso, característico das obras infantis até então. Elizabeth Nesbitt, comentando a classificação de *Alice* como um «vulcão espiritual dos livros para

crianças» feita por Harvey Darton, afirma que «é um livro escrito com o único objectivo de dar prazer e encantar» <sup>(3)</sup> e considera a obra como peça-charneira na passagem da Idade da Razão para a Idade de Ouro da literatura para crianças. Uma das críticas e autoras de literatura para crianças contemporânea de Lewis Carroll avisa os pais de que não devem voltar-se para *Alice in Wonderland* à procura de ensinamentos disfarçados <sup>(4)</sup>. No entanto, *Alice no País das Maravilhas* e *Do outro Lado do Espelho* pertencem agora ao grupo das obras mais admiradas, estudadas, esmiuçadas e debatidas no mundo académico. O preço, ou parte do preço a pagar por esse privilégio é que, neste momento, as histórias da menina que se enfiou por uma toca de um coelho já não são, em rigor, principalmente para crianças. Assim se explicam as versões simplificadas, como uma *Alice racontée aux enfants* que vi há uns anos num escaparate de uma feira do livro.

Para além do estatuto das obras, um outro factor que torna problemática a legitimação literária das obras para crianças é a percepção do estatuto do autor. William Thackeray, Oscar Wilde, Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Virginia Woolf, Aquilino Ribeiro, António Sérgio, Ted Hughes, Sylvia Plath, Sophia de Mello Breyner... — a lista dos poetas, pensadores e autores de ficção geral que escreveram ou escrevem também para crianças é longa. Porém, mesmo quando essa sua actividade não é considerada como um bonito gesto de condescendência para com uma área menorizada, ou como uma espécie de excentricidade, ela não merece geralmente mais do que uma breve referência ou nota de rodapé nas Histórias da Literatura. Por outro lado, quantos autores dedicados exclusivamente à literatura para crianças são objecto de análise no âmbito dos estudos literários não especializados? Persiste ainda a imagem do autor — ou antes, da autora — de livros para crianças que Eça define no seu célebre texto «Literatura de Natal». Eça fala aos seus leitores da «verdadeira literatura para crianças... com os seus clássicos e os seus inovadores, um movimento e um

mercado, editores e génios» que existe em Inglaterra. Duvida que tal exista no Brasil (trata-se de uma das Cartas de Inglaterra para um jornal brasileiro) e afirma que «em Portugal, nem em tal jamais se ouviu falar». Em seguida, delinea os traços do tipo de pessoa a quem a produção de literatura para crianças conviria:

*Pois bem: eu tenho a certeza que uma tal literatura infantil penetraria facilmente nos nossos costumes domésticos e teria uma venda proveitosa. Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever essas fáceis histórias: não é necessário o génio de Zola ou Thackeray para inventar o caso dos três velhos sábios de Chester.* <sup>(5)</sup>

A juntar à percepção do estatuto do autor de obras para crianças e ao seu público-alvo, um terceiro factor, intimamente relacionado com este último, contribui para definir a posição da literatura para crianças no âmbito do cânone literário. Como Nelly Novaes Coelho lembra, a literatura para crianças anda ligada à diversão (algo pueril, nivelado ao brinquedo) e/ou ao aprendizado (útil — nivelado ao ensino). A cada passo encontramos protestos dos próprios autores de que a única intenção que os motiva é distrair ou educar as crianças a quem se dirigem. O próprio Aquilino Ribeiro diz ao seu filho Aníbal: «Se ao fim de cada jornada bateres as palmas, dar-me-ei por largamente recompensado. Basta que te recreies, como no Jardim Zoológico, para ambos não perdermos o tempo.» Beatrix Potter começou a escrever as aventuras de Peter Rabbit em cartas para distrair um menino que estava de cama. Kipling, como já referido, contou algumas das *Histórias Assim Mesmo* para adormecer a sua filha, e Lewis Carroll começou a contar as aventuras de Alice às três meninas da família Liddell, a pedido delas, para as distrair durante um passeio de barco. O poema inserido no início de Alice descreve as condições de produção da obra:

*Na luminosa tarde de Verão mergulhados,  
Vagarosamente deslizamos,  
Nossos remos manobrados  
Por bracitos inábeis  
Enquanto frágeis mãos procuram, em vão,  
Guiar nosso caminho sem destino.*

*Ah, cruéis Três! Numa hora destas  
E por um tempo de sonho assim  
Implorar uma história a quem  
Não tem já fôlego para agitar sequer uma pequena folha!  
Mas que pode o pobre solitário  
Contra três imperiosas vozes?*

*A Primeira ordena, implacável,  
«Começa já.»  
A Segunda, mais doce, pede:  
«Tem de haver muita fantasia!»  
E a Terceira interrompe-me  
Não mais do que uma vez em cada minuto.*

*Logo, ao súbito silêncio submetidas,  
Na fantasia seguiram  
A criança dos seus sonhos, pelo País  
Das Maravilhas, fantásticas, diferentes,  
Em conversa amena com pássaro e animal  
Quase em tudo acreditando...*

*E, sempre que a história secava  
As fontes da fantasia,  
Eu, cansado, lhes pedia  
Para pararmos:  
«Fica para outra vez...»; «A outra vez é já!»  
Ordenavam as alegres vozes.*

*Assim foi avançando a história do País das Maravilhas  
E um a um, lentamente,  
Se traçavam fantásticos sonhos.  
Agora, a história está pronta...  
E rumo a casa, tão felizes, vogávamos  
Sob a intensa luz do poente...*

*Alice! Aceita esta ingénua história  
E com a tua mão carinhosa  
Entrega-a ao mundo da infância  
Onde místicas memórias se entrelaçam  
Como coroas de flores raras, que um peregrino  
Colhesse em longínqua Terra Prometida! <sup>(6)</sup>*

A história é «exigida» a um «pobre solitário» completamente à mercê das suas «imperiosas ouvintes», sequestrado, cativo, por assim dizer, num barco conduzido pelas três meninas (Alice é designada como *Segunda* no poema); o conteúdo da narrativa obedece às especificações determinadas pelas suas receptoras: é uma «ingénua história», cheia de fantasia, ou, para seguirmos mais de perto o texto original, cheia de «*nonsense*», palavra que, neste contexto, se poderia talvez mais apropriadamente traduzir por «tolices».

Desde a segunda metade do século XIX que se reconhece à literatura para crianças o direito de não educar, não formar, não ser veículo de lições, morais ou outras. *Alice no País das Maravilhas*, como já referi, é normalmente considerada o ponto de viragem neste aligeiramento das responsabilidades pedagógicas da literatura para crianças.

Mas o problema de legitimação canónica da literatura para crianças reside em parte nesta dupla função, lúdica e educativa, que convencionalmente continua a ser-lhe atribuída e a define. Reside também, naturalmente, no elemento da cadeia de comunicação literária (autor-obra-leitor) que determina a índole dessa dupla função, ou seja, no seu interlocutor privilegiado.

Se concordarmos com C. S. Lewis que um livro que apenas agrade a crianças é um mau livro para crianças e, por extensão, um mau livro, não considerar literária uma obra que apenas se dirija a crianças e apenas a elas agrade é o corolário lógico. Uma obra que dá ao público aquilo que ele quer, que lhe faz concessões, que tem um grupo de destinatários específico e restrito, perde a índole universal, generalista, da obra de arte literária. Se esse público, ainda por cima, é um público que faz trabalho de casa e escreve nas tampas das carteiras «Sandra Love Rui» e «O Benfica é o Maior», se é um público cuja maturidade como leitor não atingiu ainda um grau de sofisticação teórica apreciável, como levar a sério as obras escritas para ele, e para ele só? Como fenómenos sociológicos e notas de rodapé às histórias da literatura, essas obras têm toda a validade; como fenómenos literários, as suas credenciais deixam algo a desejar.

Aceitemos por agora que a literatura para crianças se destina apenas a crianças. Em que consiste escrever para crianças, como se distingue de escrever apenas? A resposta mais óbvia a esta pergunta será dizer que os temas e o estilo de obras para crianças obedecem a certas restrições. Nos temas, o sexo e a violência explícitos estão automaticamente excluídos, assim como a abordagem aprofundada de tópicos problemáticos ou filosóficos. Do ponto de vista estilístico, a simplicidade é a palavra de ordem. Mas, pode-se objectar, um bom número de obras de ficção geral não aborda explicitamente certos temas; e um bom número dos seus autores faz opções estéticas que implicam a utilização de um vocabulário e estilo propositadamente «pobres», «simples». Na minha opinião, não é nos temas e na linguagem, em si, que encontramos a resposta à pergunta.

É antes à imagem do emissor e do destinatário da obra que devemos ir para encontrar os traços distintivos dos textos para crianças. Não me refiro às autoras de carne e osso, às senhoras pobres e inteligentes a que alude Eça de Queirós, nem aos leitores que colam pastilha elástica debaixo dos assentos das cadeiras. Falo das imagens do emissor e do destinatário, cons-

truídas pela obra e na sua leitura; e, por consequência, das características da relação que o emissor estabelece com o receptor no âmbito da mensagem.

Estas imagens, esta relação — são, em última instância, responsáveis pela definição final do público a que se destina o livro. Autores e editores podem, voluntária ou acidentalmente, designar um público inadequado à obra. Porém, mais cedo ou mais tarde, as leituras e os leitores necessários à sobrevivência da obra acabam por se encarregar de corrigir este desvio e emparelhar público e livro de acordo com o destinatário implícito no texto.

Este destinatário, construído na leitura do texto a partir de dados inscritos nele, constitui um elemento essencial no processo de comunicação para garantir a consistência de uma leitura específica. Possui características estáveis, até certo ponto, embora não imutáveis. Uma série de factores sobre os quais o autor não exerce controlo, tais como as alterações contextuais resultantes, por exemplo, de mudanças no tempo, espaço e cultura em que a obra é recebida, impedem que a imagem do destinatário implícito permaneça inalterada de leitura para leitura. Em casos extremos, o destinatário implícito de uma obra pertencente a uma determinada cultura é incompreendido ou rejeitado numa outra. No mundo islâmico, a capacidade de se condoer da sorte dos três porquinhos, animais considerados sujos e tabu nessa cultura, é uma característica do destinatário implícito da história simplesmente incompreensível. (Nas traduções árabes, os três porquinhos são três ovelhinhas.)

Este conceito de destinatário implícito não deve confundir-se com a noção de narratário. Para simplificar, o narratário está para o narrador assim como o destinatário implícito está para o autor implícito (nunca esquecendo que «destinatário implícito» e «autor implícito» se referem a construções literárias, e não a pessoas reais.) Uma narrativa pode ter narratários cujas características sejam radicalmente diferentes das do destinatário implícito no texto. Este, por seu lado, não tem uma



concretização total em nenhum dos leitores reais da obra. O texto fornece pistas sobre, por exemplo, as características do destinatário implícito que lhe permitem apreciar, entre outras, a relação entre narrador e narratário. Esta distinção é mais evidente em narrativas com narratários intradieéticos. O destinatário implícito de *Mil e Uma Noites* não só não tenciona mandar matar Xerazade como não quer que ela morra.

A relação entre a figura do autor e a figura do destinatário implícito inscritas no texto pressupõe a partilha de experiências, a existência de códigos comuns. Esta cumplicidade tem como condição necessária e consequência lógica a exclusão de certas faixas do público leitor real, ou a sua relutância ou desinteresse em receber a mensagem no estilo em que é transmitida. Esta exclusão começa muitas vezes no título. O sentido de *Cinco tempos, quatro intervalos* é imediatamente descodificado por alunos do ensino secundário; é menos óbvio para quem esteja afastado do ensino.

Como já disse, um texto não tem apenas e sempre um só tipo de destinatário implícito definido. Para além da variação decorrente do contexto temporal, espacial ou cultural em que se faz a recepção da obra, factores idiossincráticos levam a que cada leitura, dentro dos limites estabelecidos pelo texto, construa a sua própria imagem do destinatário implícito. Num mesmo texto encontram-se frequentemente sinais que permitem uma certa latitude na interpretação das características dos destinatários implícitos. De um modo geral, são raros os textos em que a imagem do destinatário implícito é consistentemente monolítica.

Num estudo sobre a voz do narrador (?), Barbara Wall identifica três modos de comunicação com o destinatário em obras de ficção para crianças:

1. simples — quando a obra tem implícito um destinatário infantil, sem tomar em consideração que pode também ser lida por adultos.
2. duplo — quando a obra tem implícito um destinatário

infantil e, directa ou indirectamente, se dirige também a um destinatário adulto.

3. dual — quando a história narrada e a forma como é narrada permitem uma conjugação de interesses dos dois grupos, crianças e adultos.

Gostaria agora de discutir esta abordagem dos modos de comunicação através de uma breve análise de alguns excertos de obras de ficção.

Há casos em que a identificação do tipo de destinatário implícito privilegiado no texto se faz com relativa facilidade. Quando ocorrem alusões indirectas ou obscuras a um contexto histórico, por exemplo, é provável que o modo de comunicação utilizado seja o duplo. No seguinte excerto de *Para o Meio da Rua*, o amigo da família protagonista, o senhor Gomes, está em casa dos vizinhos a tomar café. O pai das duas meninas, a Isabel e a Joana, liga a televisão.

*O pai levanta-se, liga o televisor.*

*— Vai falar o nosso padrinho — explica, virado para o televisor.*

*— Quem é o nosso padrinho, papá? É o avô?*

*O senhor Gomes cruza a perna, estica a peúga sobre a perna preta de pêlos, solta uma das suas gargalhadas grossas, a acabar em tosse:*

*— Esta pequena é um ponto! Ó Isabelocas, tu sabes quem é aquele senhor na televisão?*

*— Eu não — responde a Isabel.*

*— Aquele senhor é o nosso padrinho. Trouxe a Primavera com ele.*

*Como a Isabel não parece interessada, o senhor Gomes muda de assunto:*

*— Então, casas comigo, ó Isabelinha? Anda cá, que tenho uma coisa para ti. Queres que eu seja o teu padrinho, queres?*

*Agarra-lhe o braço cheio de arranhadelas do gato.*

*— Vá lá, desta é que tens de me prometer que casas comigo. Mas só quando deixares de brincar com os gatos.*

*Na televisão, o senhor de óculos que trouxe a Primavera, sentado numa cadeira de espaldar alto à sua secretária, com um pano por detrás, olha fixamente os afilhados e fala. Mas ninguém o ouve.*

*É hora do café para os crescidos e a Isabel e a Joana vão dormir. (8)*

O destinatário adulto tem a capacidade de interpretar a situação descrita a um nível historicamente contextualizado. Quem atravessou este período recente da História de Portugal está munido dos dados necessários para compreender a alusão a Marcello Caetano e às suas conversas em família, assim como à Primavera política que ele supostamente trouxe consigo. Por seu lado, o destinatário mais jovem desvaloriza a cena como um momento vagamente exemplificativo da forma como os adultos soam muitas vezes enigmáticos para as crianças que os escutam. O meu objectivo ao utilizar um modo de comunicação duplo consiste em reflectir a exclusão de que é vítima, na conversa, a personagem Isabel. Este espelhamento da acção narrativa na interacção texto-leitor só pode ser apreciado pelo destinatário adulto. Ao mesmo tempo, este tem a possibilidade de comparar a indiferença da Isabel (resultante da ignorância) e a dos adultos. O «padrinho» olha fixamente para os afilhados e fala, mas ninguém o ouve.

Uma outra situação em que é relativamente fácil identificar claramente os tipos de destinatário implícito no texto ocorre em textos com uma vertente intertextual, quer se trate de referências ocasionais, tais como alusões ou ecos, quer nos deparemos com relações mais sustentadas, revestindo a forma de transformações e imitações.

Em *Ninguém Dá Prendas ao Pai Natal*, o Pai Natal recebe presentes de uma série de personagens da literatura para crianças: uma capa vermelha com capucho do Capuchinho Vermelho, um sapatinho de cristal da Gata Borralheira, um caldeirão do João Ratão, doçarias da bruxa da história da Casinha de Chocolate, uvas da raposa de La Fontaine, um grande saco preto do Lobo Mau. O destinatário mais jovem está de posse dos

elementos necessários para apreciar a interação destas personagens de vários contos infantis e os desvios relativamente aos textos estabelecidos que cada uma delas protagoniza. No seguinte excerto, a menina do Capuchinho Vermelho chega à casa do Pai Natal:

— *Quem vem lá?* — perguntou o Pai Natal.

— *Sou eu, Pai Natal, a Menina do Capuchinho Vermelho.*

O Pai Natal abriu a porta e a sua visita ofereceu-lhe uma bonita capa vermelha com capucho.

— *Ah, ah, ah, ah!* — riu o Pai Natal.

— *Onde está a graça?* — perguntou, com certa irritação na voz, a Menina do Capuchinho Vermelho.

— *É que eu sou muito bem constituído* — respondeu o Pai Natal, e acrescentou: — *Parece-me que esta capa não me vai servir.*

*Só para não desfeitear aquela menina simpática, o Pai Natal tentou embrulhar-se na capa. Mas esta mal lhe tapava os ombros, e não havia maneira de conseguir enfiar o capucho.*

*A Menina do Capuchinho Vermelho meneou a cabeça e disse:*

— *Pois olha, não era má ideia fazeres uma dieta. Podia ser a tua resolução para o Ano Novo. Que achas?*

*Todo comprometido, o Pai Natal ofereceu uma bebida à sua visita e dedicou-se a encerrar o seu trenó, enquanto a Menina do Capuchinho Vermelho saboreava uma deliciosa chávena de chocolate quente com natas — receita típica do Pólo Norte. (9)*

A Menina do Capuchinho Vermelho, que, na história tradicional, vai levar o almoço à Avozinha e é um modelo de neta amorável e bem-educada, é aqui uma menina atrevida, cheia de opiniões próprias, que pergunta ao Pai Natal: «Onde está a graça?» quando ele se ri; e o aconselha a fazer uma dieta. Mais tarde, vai aconselhar a Gata Borralheira a mandar fazer um vestido novo e critica-lhe os chinelos que traz calçados. A bruxa da Casinha de Chocolate diz à Gata Borralheira que coma, porque está muito magrinha. Quando o Pai Natal oferece à Gata Bor-

ralheira mais uma chávena de chocolate quente, esta pergunta-lhe se o leite é meio gordo.

Esta deformação lúdica das características das personagens tal como as conhecem os destinatários mais jovens é facilmente interpretada por eles como um elemento burlesco na narrativa. Simultaneamente, o tipo de transformação utilizado neste texto (a parodização de textos preexistentes) e a sua combinação num só texto têm também um destinatário adulto implícito. Tendo em consideração as diferenças nas capacidades interpretativas de adultos e crianças, o texto proporciona aos dois grupos leituras de complexidade equivalente, que não necessitam de se excluir mutuamente para serem bem-sucedidas. O público adulto e o público infantil partilham os sentidos do texto, que ilustra aqui o modo de comunicação dual.

Falta-nos agora abordar o primeiro modo de comunicação definido por Barbara Wall, o simples. A palavra «simples» não é utilizada por ela como antónima de «complexo», mas antes como sinónima de «uno», por oposição a duplo e a dual. Gostaria de lembrar mais uma vez que não me parece possível demonstrar a existência de um único tipo de destinatário implícito num texto. Mas podemos pensar em termos de tendências. Os resultados da análise a que chegarmos dependem da faceta do texto que privilegiarmos na nossa análise; naturalmente, o método e o objecto escolhidos definem em grande medida os resultados obtidos. Assim, se nos concentrarmos na cumplicidade estabelecida entre o autor e o destinatário implícitos, *Alice no País das Maravilhas* é sem dúvida uma história contada a um destinatário implícito infantil por um autor implícito que está do lado da criança e vê com os seus olhos os comportamentos, preocupações e prioridades incompreensíveis das personagens adultas da história. Se pensarmos no tratamento lúdico da linguagem em *Histórias Assim Mesmo*, as frequentes repetições, paralelismos, jogos simples de palavras, são obviamente destinadas a um público infantil. Recursos narrativos e estilísticos ao serviço da criança leitora, a ela destinada. Mas... só a ela?

A crítica acerba de Lewis Carroll a uma sociedade de adultos dominada por valores irracionais, ou a linguagem ritmada e encantatória de Kipling não apela apenas a crianças, embora se destinem predominantemente a elas.

Julgo que, quando C. S. Lewis afirmou que uma história para crianças que seja apenas para crianças é uma má história, tinha em mente não *Alice* ou *Histórias Assim Mesmo* mas aqueles textos que subestimam as capacidades da criança leitora. Estes existem, como existem textos que subestimam a capacidade do leitor adulto — textos que «dão aos leitores aquilo que eles querem», ou aquilo que julgam que eles querem; obras que, traindo a atitude paternalista dos seus autores, pressupõem que quem ainda não sabe ler bem não pode ser um ótimo leitor. Esses livros, uma ou duas prateleiras nas estantes do que se convencionou chamar livros para crianças, adoptam uma voz pueril e atribuem uma menoridade interpretativa aos seus destinatários. São obras falhas de honestidade. Infelizmente, a parte tem tendência a ser tomada pelo todo — e é nestas obras que se pensa muitas vezes quando se fala de literatura para crianças. Nem literatura nem para crianças. A literatura para crianças reconhece nestas as suas capacidades consideráveis como leitoras e estabelece com elas um contrato de colaboração baseado na confiança e no respeito mútuos.

O texto que escolheria para exemplificar o modo de comunicação predominantemente simples ilustra de forma magistral, à distância de cem anos, a possibilidade de escrever apenas com a criança em mente e, pela força do respeito implícito pelas capacidades do destinatário, escrever também para todos. É um dos contos de Rudyard Kipling em *Histórias Assim Mesmo* <sup>(10)</sup>, e termino com o poema que o remata.

*O Camelo tem uma feia bossa  
Que podes ir ver ao Zoológico;  
Mais feia ainda é a bossa infinda  
Quando o ócio dá corda ao relógio.*

*A pequenada e os crescidos també-em*

*Se muito que fazer não têm*

*Ficam com a bossa*

*A bossa camelosa*

*A bossa negra como a fuli-ge-ém.*

*Sáímos da cama como algodão em rama*

*E com uma voz que é só arremedo*

*Trememos carrancudos e grunhimos e tudo*

*Ao banho, às botas e ao brinquedo.*

*E queria enfim um canto só para mim*

*(E um para ti, está bem)*

*Quando ficamos com a bossa*

*A bossa camelosa*

*A bossa negra como a fuligem.*

*Para curar este mal, ficar sentado não vale*

*Ou a preguiçar com um livro à lareira;*

*Pega antes numa pá e anda cá e lá*

*E cava até levatares poeira.*

*E assim, sem contar, o sol e o bom ar*

*E o Génio do Jardim também*

*Vão livrar-te da bossa*

*Da horrível bossa*

*Da bossa negra como a fuligem.*

*Fico com ela també-em*

*Se muito que fazer não ve-em*

*Ficamos todos com a bossa*

*A bossa camelosa*

*Pequenada e crescidos também!*

## Notas

(<sup>1</sup>) Aquilino viria a dedicar Arca de Noé, III Classe ao seu outro filho, e O Livro de Marianinha à neta.

(<sup>2</sup>) «On Three Ways of Writing for Children», em *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. por Walter Hooper, Londres: Geoffrey Bles, 1966, pp. 22-34.

(<sup>3</sup>) Em Virginia Haviland (ed.) *Children and Literature: Views and Reviews*, Londres: The Bodley Head, 1973, p. 82.

(<sup>4</sup>) Margaret Gatty, recensão em *Aunt Judy's Magazine* (1866), reproduzida em Virginia Haviland, *op. cit.*, p. 20.

(<sup>5</sup>) *Cartas de Inglaterra*, Porto: Lello & Irmão, 1945, pp. 55-61.

(<sup>6</sup>) *Alice no País das Maravilhas*, trad. de Vera Azancourt, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998.

(<sup>7</sup>) *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Londres: Macmillan, 1991.

(<sup>8</sup>) Ana Saldanha, *Para o Meio da Rua*, Lisboa: Caminho, 2000, pp. 91-92.

(<sup>9</sup>) Ana Saldanha, *Ninguém Dá Prendas ao Pai Natal*, Porto: Campo das Letras, 1996, pp. 2-3.

(<sup>10</sup>) Rudyard Kipling, *Histórias Assim Mesmo*, Lisboa: Caminho, 1999; publ. orig. 1902.